

DUESCHEDE TECNICHE  
SULL'INCORONAZIONE DELLA  
MADONNA ASSUNTA DI VINCENZO CIVERCHIO  
IN SANTA MARIA DEI CAMPI A TRAVAGLIATO

*L'Incoronazione della Madonna assunta* dipinta da Vincenzo Civerchio nel 1517 in Santa Maria dei Campi a Travagliato costituisce un'interessante documento della convivenza di tendenze alla conservazione e di spinte all'innovazione nella pittura murale della nostra area geografica intorno alla seconda metà degli anni venti del Cinquecento. Segnali di orientamento moderno anticlassico si intrecciano a modi e convenzioni che denunciano un forte attaccamento alla tradizione. Nelle due schede che seguono provo ad affrontare questo tema dal punto di vista della cultura tecnica del pittore\*.

1. Sulla superficie intonacata dell'*Incoronazione dell'Assunta* di Travagliato si osservano due tipi di incisioni. Le più evidenti sono scalfitture praticate per segnare le pieghe di alcuni panneggi e per indicare la forma di qualche nuvola: sono incisioni nette e profonde, che sollevano lungo i bordi del solco due barbe d'intonaco, realizzate con un attrezzo appuntito nell'intonaco fresco senza l'uso del cartone [fot. 1 a]. Le incisioni meno visibili sono state invece eseguite intorno a diversi dettagli della figurazione. Si tratta di solchi sottilissimi, appena percepibili con la luce radente, che incidono per lo più la pellicola del colore a latte di calce, tracciati nel corso della pittura per precisare, direttamente sulla stesura pittorica, i particolari in esecuzione [fot. 1 b]. Le incisioni più profonde erano prati-

cate per indicare forme e dettagli da ripassare a calce in una fase avanzata della pittura (disegno inciso della nuvola sulla quale poggia l'angioletto collocato in basso a sinistra), oppure per guidare l'esecuzione di dettagli sull'intonaco asciutto (pieghe dei panneggi aggiunte a secco solo dopo la conclusione della pittura condotta a fresco e a calce).

Questi segni sono incisi direttamente nell'intonaco o nella pellicola pittorica, e non documentano, quindi, l'impiego di cartoni. L'uso dei cartoni è invece testimoniato da tracce come le sequenze di fori molto sottili e abbastanza fitti che si riconoscono intorno a qualche particolare: come ad esempio nella zona fra l'ala e i capelli dell'angelo cantante più a destra [fot. 2]. Si tratta, evidentemente, delle tracce del riporto di un disegno preliminare su carta. Non è chiaro se questa puntinatura a foro è dovuta a impressione diretta, indiretta, o a strappo, e quindi non è possibile capire se la depressione è dovuta al riporto diretto del cartone con un attrezzo appuntito che ha forato contemporaneamente cartone e intonaco, se la protuberanza della carta intorno al foro di uscita della puntinatura si è impressa nell'intonaco fresco, oppure se è stato usato per lo spolvero un pigmento igroscopico che ha assorbito l'umidità, si è rigonfiato, ed è caduto creando un cratere nella pellicola pittorica e nell'intonaco sul quale era appoggiato.

Quest'ultima ipotesi diventa verosimile solo se accettiamo come presupposto il fatto che Civerchio abbia usato la stessa tecnica per l'intero dipinto. Tracce di spolveri a pigmento sono infatti presenti in diversi punti dell'opera e si riconoscono visivamente grazie alla trasparenza delle pellicole pittoriche più sottili sovrapposte. Spolveri realizzati con un pigmento scuro fatto passare dalla bucherellatura di un cartone spuntinato si osservano ad esempio nella definizione accurata delle pieghe del manto giallo dell'apostolo in primo piano, nel disegno del manto rosso di Dio, nella tracciatura del volto dell'apostolo in primo piano a sinistra e del piede del primo apostolo a destra. La tecnica, però, può essere stata variata, e in alcuni particolari il trasferimento del disegno poteva essere stato realizzato anche con l'uso di piccoli cartoni riportati con la foratura diretta a rotella. Questo strumento, simile a uno sperone, dotato di una

testa rotante con punte acuminate equidistanti, lasciava tracce puntinate caratterizzate da una distanza regolare fra i fori: per individuare il suo impiego è quindi necessario potere disporre di tracce piuttosto lunghe che consentano di misurare l'esatta regolarità della foratura, oppure che permettano di osservare la ripetizione di una traccia prodotta da una punta difettata in una sequenza costante. Purtroppo il dipinto di Vincenzo Civerchio non presenta linee bucherellate sufficientemente lunghe per effettuare queste verifiche. È solo possibile osservare che sia le tracce dello spolvero a pigmento nero sia le impronte a foro sono molto ravvicinate e bene allineate: e testimoniano quindi l'uso di uno spolvero molto fine e accurato, caratteristico dell'impiego sul cantiere di molti fogli di piccolo formato relativi ai singoli particolari figurativi.

Tutti questi dati consentono la ricostruzione di una tecnica piuttosto complessa e accurata. Anzitutto Vincenzo Civerchio deve avere approntato, a partire da diversi disegni preparatori, un disegno definitivo, sulla base del quale ha realizzato il cartone. Verosimilmente il cartone era composto da due parti distinte pressoché quadrate, e da una porzione col dettaglio sommitale. Il rilievo grafico degli intonaci mostra l'esistenza di una precisa separazione orizzontale [c], che divide il dipinto in due aree uguali [I, II], corrispondenti, probabilmente, ai due cartoni. È poi molto evidente la programmazione del lavoro, dall'alto verso il basso, a pontate parallele orizzontali: la figura di Dio [a-b], le due sezioni degli angeli superiori (dove, però, non si sono rilevati con sicurezza attacchi d'intonaco nella porzione destra) [b-c, c-d], la porzione inferiore degli angeli [d-e], il taglio curvo dell'area col paesaggio e le parti alte degli apostoli [e-f], la parte centrale degli apostoli [f-g] e quella inferiore [g-h]. Questa sequenza orizzontale è distinta verticalmente in due sezioni [x-y], con una separazione comunque interrotta da alcune parti della figurazione.

Un simile schema è evidentemente molto funzionale alla lavorazione su un ponteggio a piani paralleli. Inoltre la suddivisione ortogonale che abbiamo individuato corrisponde con ogni probabilità ai tagli che Vincenzo Civerchio aveva operato sulle due sezioni [I, II] del proprio cartone, allo scopo di ottenere una serie di pezzi sepa-

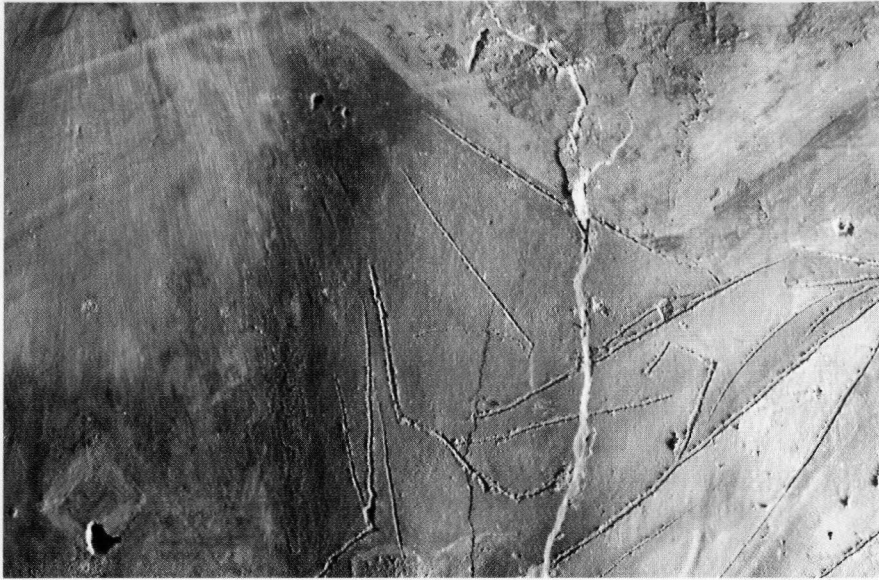
rati e con forme e dimensioni più maneggevoli sul ponteggio. Civerchio ha poi replicato, probabilmente a ricalco, le linee principali dei disegni presenti su queste sezioni del primo cartone in un secondo cartone<sup>1</sup>. Con questa tecnica era possibile salvare il primo cartone, utilizzarlo come modello nel corso dell'esecuzione, e conservarlo per altri impieghi futuri. Probabilmente si trattava di un prodotto molto rifinito, visto che i clienti dei pittori del primo Cinquecento usavano approvare l'esecuzione dei dipinti sulla base dei disegni dei cartoni, e gli artisti, di conseguenza, realizzavano i cartoni non solo come strumenti di lavoro ma come prodotti ben eseguiti capaci di catturare il consenso dei loro acquirenti<sup>2</sup>. Se potessimo accertare che la tela con l'*Assunzione della Vergine* del Duomo di Crema è un originale di Vincenzo Civerchio del principio degli anni trenta del Cinquecento, ampiamente ridipinto da Mauro Piccinardi verso il 1790, avremmo a disposizione un altro importante tassello per la nostra ricostruzione: in questo dipinto, infatti, una porzione dell'area superiore centrale è identica fin nei dettagli all'*Incoronazione dell'Assunta* di Travagliato, e potrebbe quindi derivare da un pezzo del primo cartone usato nel 1517 a Travagliato e rimasto poi conservato nella bottega del pittore<sup>3</sup>.

Il secondo cartone, invece, era destinato ad essere riportato sull'intonaco sottostante a quello dipinto, e veniva distrutto nel corso di questa operazione. La trasposizione di questo cartone di sacrificio si eseguiva solitamente con un tampone a spolvero, e si ripassavano poi le spolverature a pennello, per realizzare sull'intonacatura sottostante a quella da dipingere una traccia sufficientemente precisa per guidare la stesura dei singoli pezzi d'intonaco durante la fase di pittura. Un simile procedimento è stato sicuramente impiegato da Vincenzo Civerchio nell'esecuzione dell'*Incoronazione dell'Assunta* di Travagliato. L'accuratezza delle grandi giornate rilevate si spiega solo ipotizzando un'intonacatura che segue con precisione le tracce di un disegno-guida sottostante. Inoltre c'è da osservare come i profili di diverse figure mostrano degli accostamenti d'intonaco che non si possono definire vere e proprie giornate, ma che sono, piuttosto, le tracce lasciate da un'intonacatura che si realizzava all'interno di ogni giornata in sequenza ravvicinata seguen-

do le delimitazioni delle figure tracciate sull'intonaco sottostante. L'*Incoronazione dell'Assunta* di Travagliato sembra infatti dipinta su un'intonacatura molto regolare. L'esame molto ravvicinato a luce radente della superficie intonacata mostra invece l'esistenza di lavorazioni diverse degli intonaci e trattamenti che hanno interessato intonaci in diverso stato di carbonatazione. Si osservano zone compresse e levigate col piano di punta di una piccola cazzuola flessibile dal puntale arrotondato, tratti smaltati con la cazzuola di taglio, parti più ruvide tirate a frattazzo, particolari rismaltati sopra pezzetti d'intonaco abrasivi, aree dove la superficie liscia è stata scialbata a fresco. Inoltre qualche zona più liscia è interessata da microfessure parallele inclinate dovute ai difetti di asciugatura dell'impasto, che sono un indizio dell'asciugatura troppo veloce dello strato d'intonaco, determinata o dall'eccessiva percentuale di calce nella miscela di calce e sabbia, o dalla veloce perdita d'acqua dell'intonaco causata dalle condizioni ambientali o dall'assorbimento dello strato sottostante. In qualche punto si osservano sopra queste cretture i segni di una schiacciatura a punta di cazzuola praticata dal pittore per occultare le fessurazioni che si formavano nel corso dell'esecuzione del dipinto.

Nei dipinti murali queste differenze coincidono solitamente con le separazioni delle diverse giornate. Nel dipinto di Vincenzo Civerchio compaiono viceversa all'interno delle singole giornate [fot. 3 a, b], in quanto il pittore ha proceduto in più punti con una serie di piccole intonacature stese in sequenza molto ravvicinata all'interno di ciascuna giornata, seguendo, evidentemente, le tracce di una sinopia molto precisa tracciata sull'intonaco sottostante.

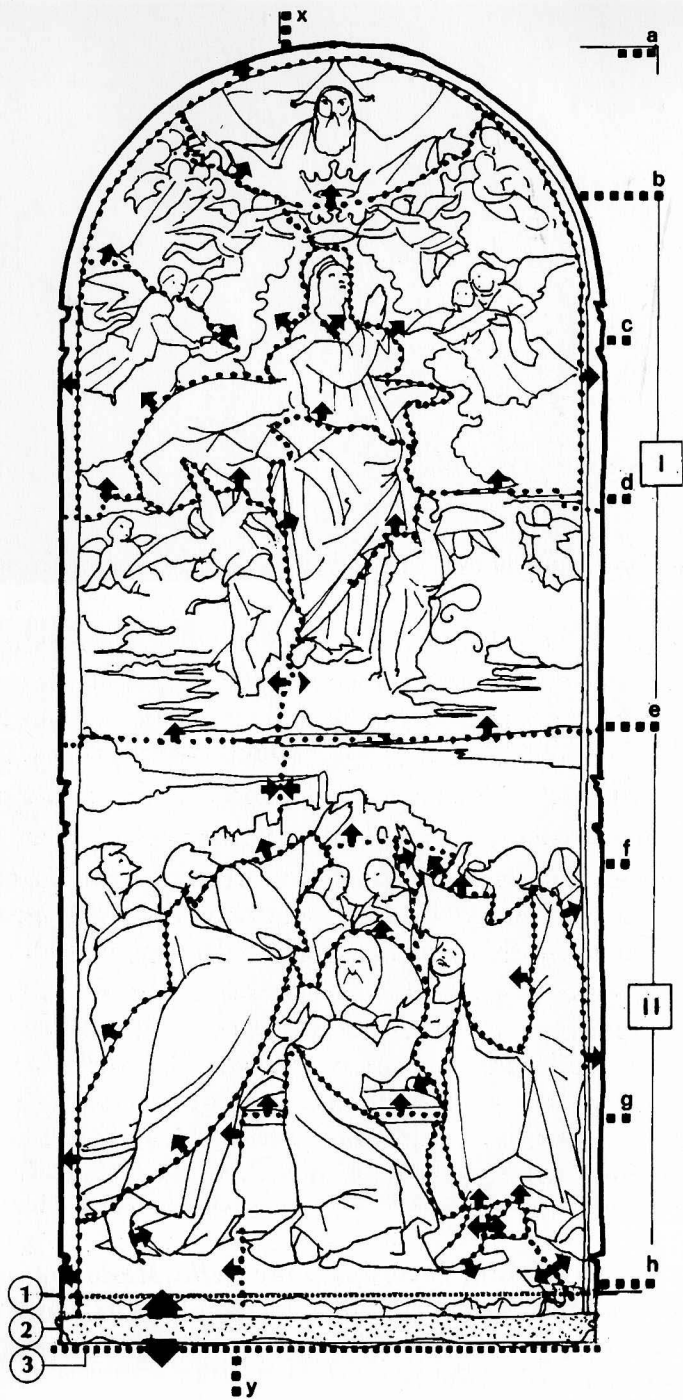
Evidentemente Vincenzo Civerchio aveva adottato questa tecnica d'intonacatura per rispettare il più possibile il disegno predisposto. D'altronde anche l'impiego che abbiamo già osservato dei piccoli cartoni, riportati a spolvero o a rotella, si inserisce all'interno di un sistema tecnico che non si basa sull'improvvisazione ma che attribuisce grande importanza alla guida del disegno per l'esecuzione. I piccoli cartoni erano stati probabilmente ricavati a lucido dal cartone principale, ed erano usati sui singoli pezzi d'intonaco per definire una serie di particolari interni prima dell'inizio della pittura.



1 a, b.  
 Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Particolare della figura di Dio fotografato a luce radente [a] che mostra le profonde incisioni dirette nell'intonaco fresco per guidare la successiva realizzazione a secco delle pieghe del manto rosso. Ripresa macrofotografica a luce radente del piede dell'apostolo in primo piano a destra [b] che evidenzia una sottile incisione diretta nella pellicola



2. Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Macrofotografia a luce radente della zona fra l'ala e i capelli dell'angelo cantante più a destra, con le tracce del riporto del cartone.



Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Rilievo dell'area occultata dall'altare: 1, limite dell'altare attuale; 2, sbroffatura di malta, sovrapposta (prima → dopo) alla base del dipinto raffigurante il terreno scheggiato; 3, probabile limite del dipinto, con tracce di ammorsatura dell'altare originario. Rilievo della cronologia della stesura degli intonaci (prima → dopo), degli attacchi accostati con sequenza non identificabile (→←) e degli occultamenti degli attacchi in fase che non consentono di individuare la cronologia di lavoro (←→). All'interno delle singole giornate esistono diverse tracce di quest'ultimo procedimento. Per alcuni attacchi di giornata non è possibile individuare l'intera delimitazione. Ricostruzione dell'uso del cartone (■ ■ ■), verosimilmente composto da due parti distinte pressoché quadrate, e da una porzione col dettaglio sommitale. Si osserva una precisa separazione orizzontale [c], che divide il dipinto in due aree uguali [I, II], corrispondenti, probabilmente, ai due cartoni. Si ricostruisce la programmazione del lavoro, dall'alto verso il basso, a pontate parallele orizzontali: la figura di Dio [a-b], le due sezioni degli angeli superiori (dove, però, non si sono rilevati con sicurezza attacchi d'intonaco nella porzione destra) [b-c, c-d], la porzione inferiore degli angeli [d-e], il taglio curvo dell'area col paesaggio e le parti alte degli apostoli [e-f], la parte centrale degli apostoli [f-g] e quella inferiore [g-h]. Questa sequenza orizzontale è distinta verticalmente in due sezioni [x-y], con una separazione comunque interrotta da alcune parti della figurazione.



3 a, b.

Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Area centrale sopra la testa della Madonna [a] e particolare dell'angelo di destra che regge la corona [b] fotografati a luce radente. Si notano gli stacchi netti fra le giornate e i diversi trattamenti dell'intonaco all'interno delle singole pezzature di giornata.

Queste tecniche sono presenti solo in modo occasionale nella produzione murale dei pittori attivi nella stessa area geografica di Vincenzo Civerchio nella seconda metà del secondo decennio del Cinquecento. E soprattutto il rifiuto dei riporti accurati dei cartoni è uno dei tratti tecnici che caratterizza la produzione murale dei giovani pittori anticlassici del secondo decennio del Cinquecento, che preferiscono tracciare i disegni direttamente a pennello sull'intonaco fresco, e procedere, quasi simultaneamente, con la pittura. Per questa ragione le tecniche che abbiamo ricostruito costituiscono una spia delle particolari disposizioni culturali del pittore cremasco. Il ruolo guida della sinopia scrupolosa, la precisione dell'intonacatura principale, i particolari inseriti con minuti intonaci secondari, l'accuratezza dei piccoli spolveri, l'assenza pressoché totale delle trasformazioni in corso d'opera: l'insieme di questi dati indica che Civerchio, nel 1517, non si è allineato con le tecniche della contemporanea pittura anticlassica, ma ha elaborato, in modo piuttosto personale, una serie di pratiche provenienti da una particolare tradizione tecnica documentata nella nostra area geografica negli anni a cavallo fra lo scorcio del Quattrocento e il primo Cinquecento. Questa pratica operativa, a giudicare dai dipinti murali conservati, non è presente con una diffusione territoriale generalizzata e con una collocazione stilistica indifferenziata, ma sembra avere il proprio epicentro nell'ambito della produzione murale foppesca<sup>4</sup>. Civerchio può avere assimilato in diverse occasioni questa tradizione tecnica: a Milano o direttamente a Brescia, dove è documentato, contemporaneamente alla presenza di Foppa, negli anni novanta del Quattrocento e nei primissimi anni del Cinquecento. Ma questa acculturazione tecnica poteva essere avvenuta anche a Crema. In Sant'Agostino, infatti, esisteva un dipinto murale di Vincenzo Foppa: la *Pietà* vista da Marc'Antonio Michiel e andata perduta<sup>5</sup>.

2. Gli azzurri dei manti degli apostoli sono stati realizzati su un intonaco liscio preparato con una scialbatura. I ritiri dell'intonaco in fase di asciugatura non sono colmati dallo scialbo [fot. 4 a] in quanto la scialbatura è stata applicata sull'intonacatura non ancora essiccata. Anche la microfotografia a 100  $\mu\text{m}$  della sezione lucida e la scansio-

ne al SEM non mostra una distinzione continua e perfetta fra i due strati<sup>6</sup>. Sullo scialbo si osservano le tracce di un disegno preliminare molto liquido eseguito con l'ocra gialla a pennello. Due prelievi eseguiti sui manti azzurri dell'apostolo in primo piano e dell'apostolo di spalle a sinistra mostrano chiaramente che il colore è ottenuto dal miscuglio di grani di azzurrite, radi grani di ocra rossa, e di frammenti di calcite usata come inerte per schiarire la stesura. Forse l'ocra rossa non è una semplice intrusione ma un'aggiunta programmata dal pittore per dare un tono leggermente violaceo alle stesure azzurre<sup>7</sup>. Per quanto riguarda la calcite va osservato che non svolgeva funzione di legante, in quanto l'indagine chimica ha riconosciuto in queste stesure la forte presenza di ossalati derivati dal degrado di proteine<sup>8</sup>: probabilmente derivate dalla mineralizzazione di una colla animale che grazie alla propria trasparenza non interferiva col colore dei pigmenti e quindi si usava comunemente in muro come legante degli azzurri<sup>9</sup>. L'uso dell'azzurrite a secco è confermato dalla correzione del dettaglio di pannello a destra del sarcofago: dipinto, per errore, prima con l'ocra rossa a fresco, poi coperto con l'azzurrite sopra la stesura asciutta. Un indizio a favore dell'uso del legante a colla si ricava osservando ancora la macrofotografia della veste azzurra dell'apostolo in primo piano [fot. 4 a]: l'azzurro non si è conservato intorno alle crepe probabilmente perché le fessure hanno assorbito l'umidità ambientale, e forse anche l'acqua (e qualche sostanza solvente in veicolo acquoso?) usata per la pulitura, che ha sciolto il legante più debole dell'azzurro e ha rispettato la stesura di calce sottostante.

La funzione della calcite come pigmento bianco inerte è confermata da due osservazioni. Anzitutto la presenza dell'azzurrite esclude l'impiego della calce in funzione di legante<sup>10</sup>. Inoltre va segnalato che il prelievo realizzato sul punto più in luce del manto azzurro dell'apostolo di spalle a sinistra mostra una presenza scarsa dei grani di azzurrite e un'alta percentuale di frammenti bianchi di calcite: evidentemente mescolati all'azzurrite per schiarire la stesura. Proprio sopra questa parte in luce si osserva una stesura sottile bruna data a piccoli colpi di pennello nella quale l'analisi microchimica ha rilevato un'alta presenza di piombo: si tratta, evidentemente, di una

lumeggiatura eseguita a biacca, probabilmente con legante oleoso [fot. 4 b]. In origine questa lumeggiatura doveva possedere un aspetto bianco e lustro, che si differenziava dai bianchi più opachi realizzati a calce. La veste azzurra appariva quindi come una stesura opaca e luminosa ottenuta con l'azzurrite e la calcite applicate a colla sulla scialbatura, sulla quale spiccavano le lumeggiature lustre eseguite con la biacca verosimilmente ad olio. Le ombre, invece, erano aggiunte con ripassi finali, probabilmente ancora a colla, di azzurrite usata pura, senza aggiunte di calcite.

Una tecnica diversa si osserva nell'esecuzione di diverse parti del cielo e del manto della Madonna. Qui gli esami hanno mostrato l'assenza della preparazione scialbata e la presenza di due stesure di azzurri diversi. Come mostra il pannello della Madonna le pieghe e l'impostazione volumetrica sono realizzate con un primo azzurro dall'aspetto più grigiastro, verosimilmente uno smaltino dato a fresco, mentre l'intera superficie appare poi velata e rifinita con l'azzurrite riconoscibile dalle tracce di viraggio in malachite.

Probabilmente anche altre parti del dipinto erano state realizzate sovrapponendo alle stesure a fresco e a calce dei complementi con leganti a tempera e ad olio. L'identificazione di queste esecuzioni non è sicura in quanto le sostanze filmogenee di restauro presenti sulla superficie del dipinto ostacolano le indagini con la luminescenza ultravioletta e con l'infrarosso falso colore, mentre i materiali applicati nel corso dei restauri inquinano le stesure originali e rendono equivoche le letture dei campioni analitici. Si deve però segnalare che l'applicazione bruna presente sulla lumeggiatura del manto azzurro dell'apostolo dipinto di spalle a sinistra, identificata dall'esame chimico come biacca, e verosimilmente applicata, secondo la consuetudine, in legante oleoso, si riconosce visivamente anche in altre parti figurative previste in luce: è quindi assai probabile che il dipinto fosse completato con queste lumeggiature non a calce. Va però osservato che in un dipinto murale le alterazioni della biacca e del giallo di piombo ad olio non sempre si riescono a discriminare con sicurezza solo con un esame visivo. In assenza di indagini chimiche si può quindi solo sospettare che i frammenti originali delle lumeggiature alterate presenti sugli angeli investiti dalla luce dorata



Fot. 4 a, b.  
 Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Macrofotografie a luce diffusa dell'abito azzurro dell'apostolo in primo piano [a] e dell'apostolo di spalle a sinistra [b].



5. Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Macrofotografia del pannello rosso dell'apostolo posto al centro sul fondo della scena. Si osserva una patina sbiancata superficiale: probabile residuo di un completamento eseguito con la lacca sopra una prima stesura di ocre rossa data a fresco.



che circonda la Madonna assunta fossero finiture lustre di giallo di piombo: questa soluzione poteva derivare da quella realizzata con la pittura ad olio nell'*Assunzione* di Benedetto Diana di Santa Maria della Croce di Crema, che Vincenzo Civerchio aveva usato come modello per il dipinto di Travagliato.

Sui rossi che dovevano apparire più intensi e profondi appare una patina sbiancata che potrebbe essere il residuo di un completamento eseguito con la lacca sopra una prima stesura di ocre rossa data a fresco [fot. 5]. I dettagli neri corposi, impossibili da realizzare a calce, sono, come spesso si usava, eseguiti con un pigmento nero carbonioso impastato con tempera grassa.

Sicuramente il dipinto era stato completato con metallo in foglia (oro, o meno probabilmente con stagno o argento meccati) applicato su pastelle cerose rilevate. Si osservano infatti parecchi strappi delle pellicole pittoriche lungo i profili delle vesti e i contorni delle aureole causati dalla caduta degli adesivi, mentre qualche piccolo frammento di impasto giallo-bruno ancora conservato [fot. 6] appare giallo intenso all'ultravioletto secondo la tipica risposta della pastella cero-resinosa.

Le tecniche di esecuzione degli incarnati si ricostruiscono con più facilità. Sulla guancia della Madonna sono presenti alcune piccole depressioni raggruppate colmate dal colore [fot. 7]: la forma ovale, l'affondamento nella superficie fresca, l'inclinazione costante del solco che rimanda all'impressione di una punta arrotondata inclinata di circa 30°, la colmatura successiva del colore, e il raggruppamento casuale, fanno sospettare che si tratti delle impronte di un piccolo poggiamano.

I dipinti che raffigurano pittori al lavoro col poggiamano mostrano quasi sempre l'uso della versione più complessa di questo strumento: fabbricato con un'asticciola di legno, con la testa, destinata ad essere appoggiata alla superficie dell'opera, resa più morbida da un rivestimento di straccetti contenuti in una tela. Strumenti di questo tipo lasciano sugli intonaci freschi impronte poco profonde, concave, tondeggianti, e segnate dal reticolo della trama della teletta protettiva.

Più spesso, però, i dipinti murali conservano impronte di poggia-

mano senza teletta: segno che gli strumenti più in uso erano molto più semplici di quelli documentati dalle rappresentazioni, e consistevano, in pratica, in stecchette di legno del diametro di pochi millimetri con la punta smussata o con la punta arrotondata e levigata<sup>11</sup>. Quest'ultimo tipo è il più documentato dalle impronte presenti nei dipinti murali della seconda metà degli anni venti del Cinquecento. Il suo utilizzo nell'esecuzione dell'*Incoronazione dell'Assunta* di Travagliato del 1517 è quindi perfettamente in linea con una consuetudine tecnica contemporanea.

Queste impronte sono molto utili nel corso delle ricostruzioni delle tecniche di pittura. Si tratta, infatti, di testimonianze che consentono di valutare lo stato dell'intonaco sul quale il pittore sta lavorando, e che spesso forniscono indizi sull'impiego di particolari procedimenti pittorici e sulla stratigrafia delle stesure.

Nel nostro caso l'affondo morbido della testa del poggiamano nell'intonaco indica l'esistenza di una fase di pittura dell'incarnato sull'intonaco piuttosto fresco, mentre la colmatura delle impronte da parte delle pellicole pittoriche a calce fa capire che Civerchio ha proseguito la stesura dell'incarnato sovrapponendo delle stesure a latte di calce. La presenza delle impronte di poggiamano all'interno dall'area dipinta (e non accanto all'area in esecuzione) suggerisce l'uso di uno strumento corto, più adatto alle realizzazioni controllate e precise.

La tecnica di esecuzione dell'incarnato della Madonna è applicata in modo molto semplificato nell'esecuzione dei volti dei quattro angeli posti alla stessa altezza della testa della Madonna, ma non è utilizzata nella realizzazione degli altri incarnati del dipinto. La diversa complessità di applicazione della pittura a calce nella lavorazione del volto della Madonna e dei quattro angeli si spiega evidentemente con l'uso di riservare una maggiore elaborazione tecnica al soggetto principale. La limitazione della pittura a calce a questa zona del dipinto va invece messa in relazione con la particolare rappresentazione dell'irraggiamento della luce in nell'area centrale della figura: dove gli incarnati della Madonna e degli angeli circostanti appaiono più chiari e luminosi grazie all'uso abbondante del bianco di calce [fot. 8 a].



6. Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Macrofotografia a luce semiradente dell'aureola dell'apostolo di spalle a sinistra. Si osserva lo strappo della pellicola pittorica causato dalla caduta dell'adesivo, e un piccolo frammento rilevato di impasto giallo-bruno della pastella cero-resinosa che modellava l'aureola e sosteneva una foglia metallica. La stesura gialla che integra la lacuna è di restauro.



7. Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Macrofotografia a luce radente della guancia della Madonna, dove si osservano alcune piccole depressioni raggruppate colmate dal colore: la forma ovale, l'affondamento nella superficie fresca, l'inclinazione costante del solco che rimanda all'impressione di una punta arrotondata inclinata di circa 30°, la colmata successiva del colore, e il raggruppamento casuale, fanno sospettare che si tratti delle impronte di un piccolo poggiamano.

Questo impiego del bianco di calce come legante nella realizzazione del chiarore luminoso del dipinto murale è forse collegato ad una particolare percezione della pittura a calce: ciò che noi oggi tendiamo a considerare come uno "sbiancamento" dovuto all'interferenza del bianco usato per legare il colore, veniva descritto dalle più antiche fonti sulla pittura a calce come un effetto chiaro e luminoso, ed era definito col termine "fulgorem"<sup>12</sup>.

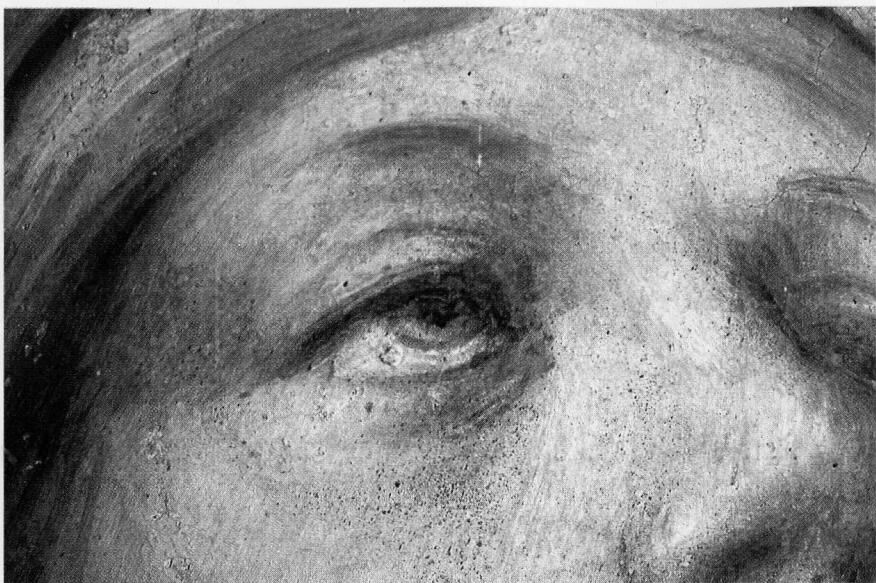
Nell'esecuzione degli altri incarnati è invece usata una tecnica di pittura più liquida [fot. 8 b]. La lavorazione degli incarnati a stesure liquide e a tratti velati è presente fra il primo e il secondo decennio del Cinquecento in una parte della produzione murale della nostra area geografica. È una linea tecnica estranea alla tradizione murale foppesca, che appare comunque legata alle esperienze culturali meno innovative: come mostra il caso della *Madonna col Bambino in trono fra i santi Giovanni battista e Giovanni evangelista* della chiesa bresciana di Santa Maria delle Consolazioni [fot. 9].

Vincenzo Civerchio impiega però questi metodi di una particolare tradizione locale con soluzioni tecniche più moderne: con stesure a tratti [fot. 10] e a velature colorate e a tratteggi liquidi [fot. 11 a], mostrando in diversi particolari una tecnica molto sciolta e una lavorazione a tratti immediati e a tratteggi paralleli veloci [fot. 11 b] che è evidentemente in parallelo con alcune soluzioni tecniche della pittura murale anticlassica contemporanea.

Tuttavia Civerchio non si spinge fino all'allineamento con la tecnica della pittura a tratteggio che da sei o sette anni veniva usata dai pittori murali anticlassici di quest'area geografica, e che nel 1517, quando viene dipinta l'*Incoronazione dell'Assunta* di Travagliato, si poteva vedere anche nei dipinti conclusi e in quelli in lavorazione del Duomo di Cremona.

Con tre dettagli fotografici di opere di Altobello Melone, Girolamo Romanino e Gianfrancesco Bembo, possiamo individuare le principali varianti che caratterizzano questo orientamento tecnico dei pittori anticlassici fra il 1512 e il 1516 [fot. 12 a, b, d], e riconoscere anche l'innesto di questi modi tecnici su una matrice culturale molto più conservatrice: come nel caso di Boccaccio Boccaccino, intorno al 1514 [fot. 12 c]<sup>13</sup>.

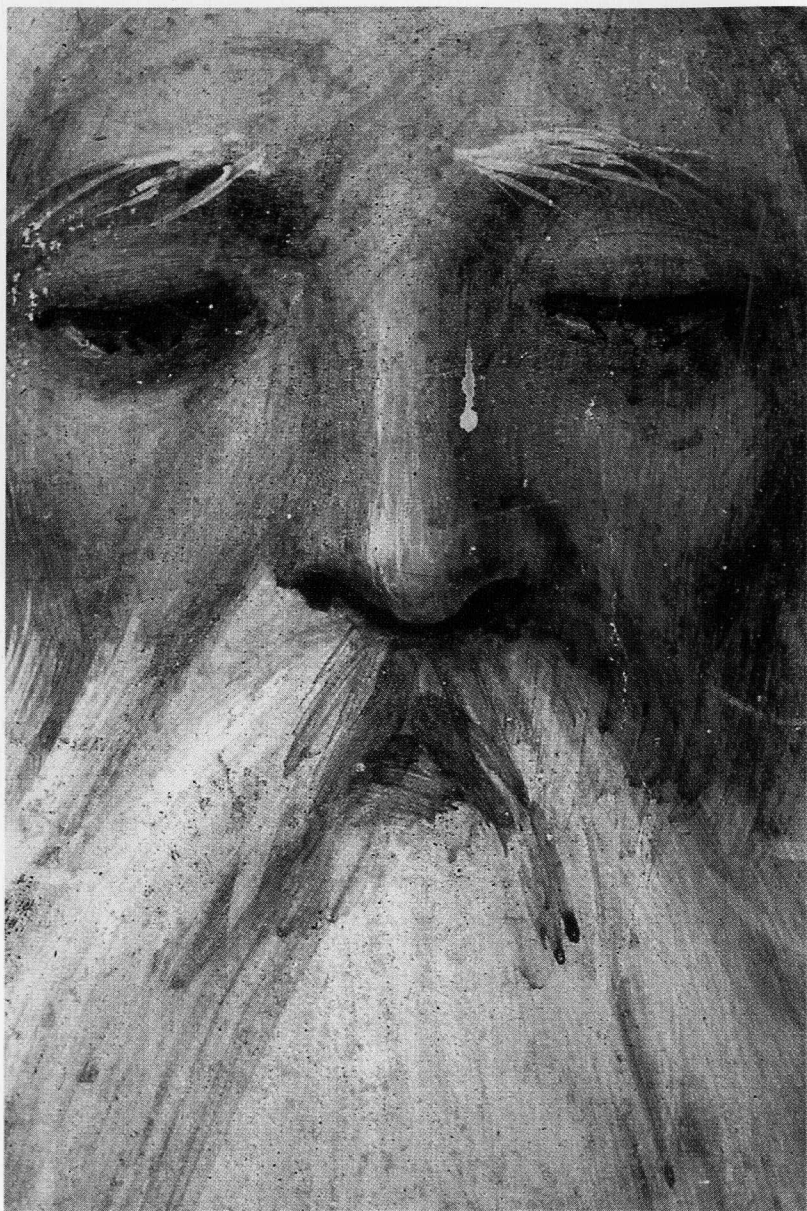
Quest'ultimo esempio dimostra che la tecnica della pittura a tratteggio è percepita a ridosso della metà del secondo decennio del Cinquecento come un dato legato a situazioni artistiche progressive. Così un pittore come Boccaccio Boccaccino riveste di tratteggio colorato un dipinto un po' convenzionale per mostrare il suo aggiornamento culturale. Vincenzo Civerchio, invece, cerca un compromesso fra le rapide profilature a pennello e i tratteggi veloci dei pittori murali anticlassici e la tecnica di pittura liquida di una particolare tradizione locale.



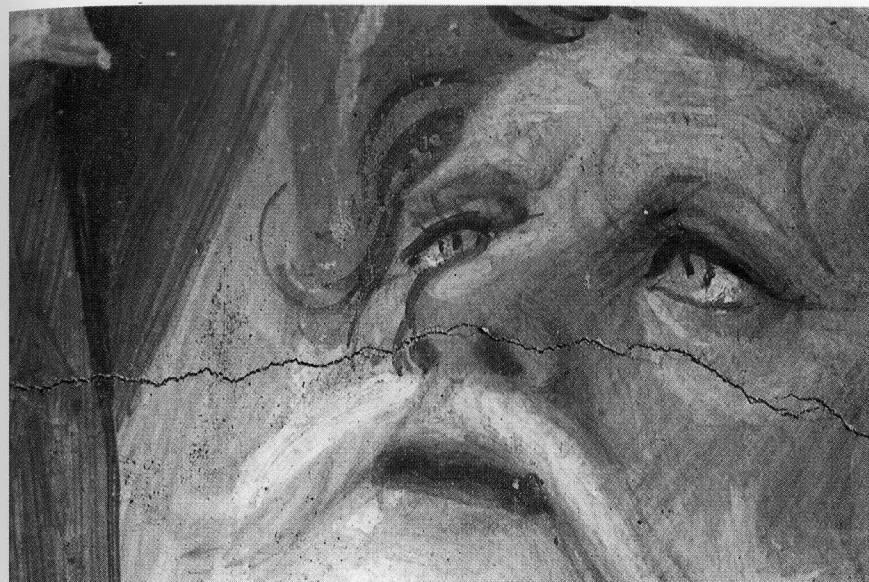
8 a, b.  
 Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Macrofotografie a luce diffusa dell'incarnato della Madonna [a] e dell'apostolo dipinto al centro dietro il sarcofago [b]. Il confronto mostra l'uso della pittura a calce densa per ottenere un effetto chiaro e luminoso [a; v. anche foto 7], e l'impiego di una tecnica a velature liquide colorate replicate [b].



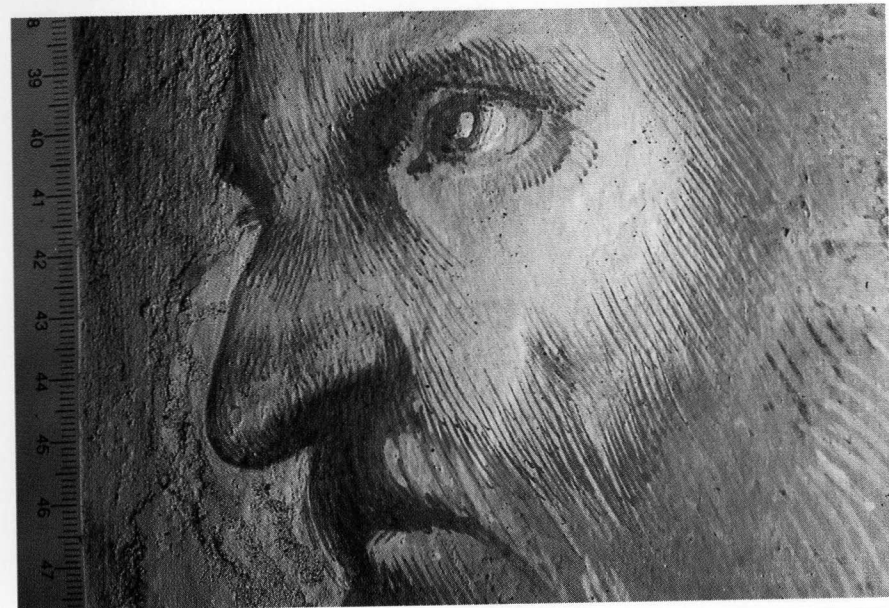
9. Pittore bresciano (prima metà del secondo decennio del Cinquecento). *Madonna col Bambino in trono fra i santi Giovanni battista e Giovanni evangelista*, Brescia, Santa Maria delle Consolazioni. Ripresa microfotografica dell'incarnato del Bambino, che evidenzia la tecnica di pittura a stesure liquide sovrapposte.



10. Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Macrofotografia del volto di Dio, realizzato con stesure a tratti liquidi e velature [v. anche foto 8 b].

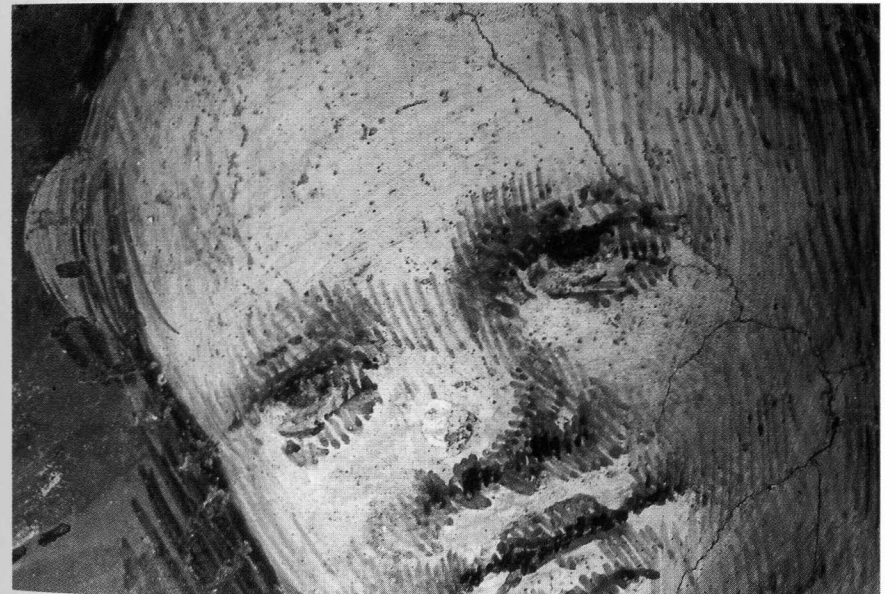


11. a, b,  
Vincenzo Civerchio, *Incoronazione della Madonna assunta*, Travagliato, Santa Maria dei Campi. Tecnica di pittura a velature colorate e a tratteggi liquidi, per l'incarnato dell'apostolo a destra in secondo piano [a], e tecnica molto sciolta con una lavorazione a tratti immediati e a tratteggi paralleli veloci nella realizzazione dell'angelo di destra che regge la corona [b]: evidentemente in parallelo con alcune soluzioni tecniche della pittura murale anticlassica contemporanea.



12 a, b, c, d.

Orientamento comune e varianti personali nella tecnica di pittura murale a tratteggio dei pittori anticlassici, fra il 1512 e il 1516. Altobello Melone, dettaglio del volto del *San Rocco* dipinto intorno al 1512 su un pilastro della chiesa della Mitria a Nave [a], a partire da una base scialbata, con un tratteggio filiforme scuro; Girolamo Romanino, dettaglio della testa del san Paolo della *Sacra conversazione* realizzata intorno al 1512 in San Pietro



a Tavernola Bergamasca [b], su basi modulate col colore, e con tratteggi colorati; Boccaccio Boccaccio dettaglio dell'incarnato di un'astante nella *Nascita della Madonna* del Duomo di Cremona del 1514-15 [c], dove la stesura pittorica più tradizionale è rivestita da tratteggi rossi verdi e bruni, come aggiornamento alla nuova tecnica anticlassica; Gianfrancesco Bembo, esecuzione diretta a tratteggio rossiccio del volto del Bambino nell'*Adorazione dei Magi* dipinta nel 1516 nel Duomo di Cremona [d].

## NOTE

\* Sopra la targa è dipinta la sigla CV con sovrapposto un compasso, mentre all'interno della targa compare la scritta VICENZO DE / CREMA PICT / ORE FACIEB / AT M.D.XVII (o "FACIEB. / A.D. MDXVII"). Il maggiore ostacolo allo studio del dipinto è stato costantemente indicato nella presenza di estese ridipinture. Esistono testimonianze documentarie di restauri antichi e recenti (L. ANELLI, *Le chiese di Travagliato*, I, Travagliato, 1991, p. 78 e p. 80), anche se due indipendenti ricerche basate su micro-analisi di campioni (ottobre 1991) e su indagini non invasive con riprese fotografiche UV, IR colore e riflettografia IR, e nuove analisi micro-stratigrafiche e chimiche (aprile 2002), pur identificando il problema, hanno prodotto documentazioni tecniche che mostrano una situazione conservativa tutto sommato nella norma di tanti altri dipinti murali interessati in passato dai restauri. Ho raccolto i dati che presento nel corso di una campagna di indagini che ho condotto personalmente nel settembre 1999. Le mie osservazioni sono integrate, per la seconda nota, dai dati prodotti dalle indagini micro-chimiche dell'aprile 2002 (v. n. 6). Le foto che pubblico dei dipinti murali del Duomo di Cremona sono state scattate nel marzo 1994 prima dell'ultimo restauro, le foto del dipinto di Civerchio sono del settembre 1999 e del marzo 2002. Nel corso di quest'ultima fase di studio è stata temporaneamente rimossa la parte superiore dell'altare ligneo addossato alla base dell'opera. È così tornato alla luce l'impiego di una convenzione figurativa antiquata: il profilo del terreno rappresentato in spaccato, dal quale si sporge, con un'illusione prospettica, la lunga impugnatura della targa che esibisce il nome del pittore e la data di esecuzione; un nastro rosso si appoggia sul piano inclinato del prato, passa attraverso il foro presente nel manico della targa, e penzola poi nel vuoto, oltre la sezione del terreno. G. PANAZZA, *La pittura nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Brescia*, II, Milano, 1963, p. 984, ha indicato il modello nell'*Assunzione della Vergine* di Benedetto Diana del santuario di Santa Maria della Croce di Crema. Vincenzo Civerchio e Benedetto Diana si erano sicuramente conosciuti nel 1501 in occasione della sistemazione della cappella maggiore di Santa Croce a Crema perché era stato stipulato un contratto col Civerchio (insieme al fratello Tommaso e a Nicolò Salserio Bianchi) per la doratura di un'ancona sette giorni dopo l'incarico al Diana per i dipinti murali della cappella. Non è detto che questa cornice fosse quella prevista per l'*Assunta* del Diana, e in ogni caso l'ancona che attualmente la contiene appare adattata alla pala con due listelli laterali e il rialzo delle lesene. La presenza del Diana nel santuario, per l'esecuzione di dipinti murali e stucchi, è documentata il 15 luglio 1501 (M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, 1986, pp. 32-33; p. 74 n. 63; pp. 194-195) e nel 1499 sono commissionate due cornici lignee, una delle quali forse destinata all'*Assunta* del Diana (VERGA BANDIRALI, *Arte lignaria a Crema nel secolo XV*, in *Momenti di storia cremasca*, Crema, 1982, pp. 77-105, in part. p. 86). La proposta di data-

zione della pala, contestuale a questi documenti, appare troppo precoce. Una collocazione nella prima metà del secondo decennio è stilisticamente più verosimile (A. PAOLUCCI, *Benedetto Diana*, in "Paragone", 199, 1966, pp. 3-20, in part. p. 15; F. FRANGI, *scheda*, in M. GREGORI (a c. di), *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, Milano, 1987, p. 299; G. BORA, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S. Maria della Croce*, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Milano, 1990, in part. pp. 95-101) e lascia aperta l'alternativa fra una spedizione della pala (adattata a una cornice eseguita in loco?) e un secondo soggiorno cremasco non documentato del Diana. La possibile attribuzione di una data tarda all'*Assunzione* del Diana può consentire di interpretare la citazione di Civerchio come un aggiornamento su una novità recente.

1. Il ricalco ad ago per duplicare il cartone è documentato in G.B. ARMENINI, *De' Veri precetti della pittura*, Ravenna, 1586, p. 104, ma era possibile anche una duplicazione a ricalco a pressione (frapponendo fra il cartone esemplare e il secondo cartone della carta annerita col carbone, o annerendo direttamente il retro del cartone esemplare), o una fabbricazione del secondo cartone con un ricalco a lucido: cfr. R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584, pp. 144-146. Su queste tecniche, v. V. GHEROLDI, *Un cartone a pastello*, in *Vago e forte. Ludovico e Galanino per lo stendardo di San Rocco: un processo bolognese del 1636*, Bologna, Compositori ed., 2001, pp. 33-59, in part. 50-51.
2. Documenti su questo impiego dei cartoni in GHEROLDI, *Un cartone...* cit., in part. pp. 38-39.
3. Su questa tela, v. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio...* cit., p. 136, che propone di datarla dopo il principio degli anni trenta del Cinquecento, in quanto non è menzionata nella descrizione piuttosto dettagliata delle opere del Duomo di Crema fatta da Marc'Antonio Michiel intorno al 1528-'30. La notizia del rifacimento del Piccinardi è contenuta nello *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno 1793*, Crema [1792] pp. 83-84, e p. 92. Marubbi (pp. 58-59) propone un confronto fotografico fra due dettagli identici dell'*Incoronazione* di Travagliato e l'*Assunta* di Crema. L'ipotesi dell'uso dello stesso cartone per alcune figure è anche in FRANGI, *scheda*, in M. GREGORI (a c. di), *Pittura tra Adda...* cit., 1987, p. 300.
4. V. GHEROLDI, *Tradizioni, modelli e attese. Le tecniche di pittura murale di Vincenzo Foppa, intorno al 1485*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*. Atti del Seminario Internazionale di Studi, Milano, 2002, pp. 15-36.
5. Per la presenza contemporanea a Brescia di Vincenzo Foppa e di Vincenzo Civerchio, v. G. AGOSTI, *Vincenzo Foppa*, in G. AGOSTI, M. NATALE E G. ROMANO, *Vincenzo Foppa*, Milano, 2002, pp. 49-54. Nel 1490, quando Civerchio riceve la commissione per i dipinti della cappella maggiore del Duomo vecchio consegnata nel 1493, Foppa è documentato a Brescia. A pro-

- posito di questi dipinti perduti va segnalato che l'osservazione ravvicinata dei frammenti dei decori superstiti mostra l'esistenza di due strati sovrapposti: al primo, stratigraficamente sottostante, si sovrappone (o riprende un'interruzione?) uno strato frammentario che è probabilmente un residuo dell'intervento del Civerchio, in quanto prossimo ai motivi delle parti originali dei decori del presbiterio di Travagliato. Per il dipinto murale con la *Pietà* di Foppa in Sant'Agostino a Crema, v. I. MORELLI (a c. di), *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo*, Bassano, 1800, p. 54.
6. Le analisi sono state realizzate nel luglio 2002 dalla R & C Scientifica s.r.l nel laboratorio di Altavilla Vicentina, e depositate nell'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio per le prov. di Brescia, Cremona e Mantova, fald. "Travagliato. Santa Maria dei Campi". Il riferimento è alla documentazione alle pp. 18-22.
  7. L'apprezzamento per il tono violaceo dell'azzurro, spiega l'uso di miscelare all'azzurrite e al lapislazzuli di qualità inferiore pigmenti o coloranti rossi. Su questa pratica esiste una discreta serie di testimonianze scritte quattrocentesche e cinquecentesche: utili per indicare una spiegazione alternativa alle interpretazioni come "intrusioni casuali" dei frammenti rossi presenti nei campioni micro-stratigrafici degli azzurri. Proprio in relazione all'apprezzamento per il tono "violante", nel cap. LXII del *Libro* di Cennini si descrive la tintura della polvere di lapislazzuli con la lacca. Come esempi dell'ampia tradizione manoscritta di queste pratiche di modificazione dei toni dei vari pigmenti azzurri con l'aggiunta di lacca, vino rosso, e pigmenti rossi di finissima granulometria, si v. le ricette a c. 41 r del ms. F.P. 1151 III della Biblioteca Civica di Udine, a c. 66 r del ms. Lucchese 1939, a c. 79 r del ms. 2265 della Biblioteca Casanatense di Roma, le istruzioni I,5 e III, 70 del ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna, e n. 21 del ms. 444 della Staatsbibliothek Monaco, e le ricette a c. 106 v e a c. 106 r del ms. cl. II 147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara.
  8. Analisi (v. n. 6), p. 23.
  9. Il problema dell'interferenza del colore del legante sull'azzurro è indicato da Vasari: "solo gli azzurri temperavano con colla di carnicci perché la giallezza dell'uovo gli faceva diventar verdi, ove la colla gli mantien nell'esser suo; e 'l simil fa la gomma" (G. VASARI, *Le Vite*, Introduzione, III, *De la pittura*, cap. XX, Firenze, 1550, pp. 83-84; ed. a c. di L. BELLOSI e A. ROSSI, Torino, 1991, p. 67). Le indagini disponibili indicano un uso pressoché costante di colla proteica nelle stesure murali; la gomma è meno stabile in muro. Casi di mancato riconoscimento proteico potrebbero essere indagati alla luce delle testimonianze sull'uso dei leganti trasparenti non proteici per l'azzurrite in muro: basta ricordare la ricetta LXVIII dell'*Epimhneia* di Dionisio da Furnà (ed. a c. di C.D. GRASSO, Napoli, 1971, p. 53) che prescrive, per l'azzurrite, l'uso di una colla di crusca.
  10. R.J. GETTENS e E. WESFITZHUG, *Azurrite and blue verditer*, in "Studies in Conservation", II, 1966, pp. 54-61.
  11. Un esempio dell'impronta della teletta del poggiamano è a p. 20, fot. 9, in V. GHEROLDI, *Un cantiere di pittura murale a Soresina nel tardo Cinquecento*, in V. GHEROLDI e E. ATTORRESE, *I dipinti murali della Sala del Podestà di Palazzo Barbò a Soresina. Committente, tecniche e conservazione*, Soresina, 1996. Fotografie di impronte di poggiamano ad asticciola con testa non sagomata sono in V. GHEROLDI, *Un modello tecnico per Francesco Carminati*, in "Insula Fulcheria", XXXI, 2001, p. 17, fot. 3b, p. 21, fot. 5. Impronte di poggiamani senza teletta e con testa arrotondata (simili a quello usato da Civerchio) sono piuttosto frequenti in dipinti murali della seconda metà degli anni venti del Cinquecento: sono usati ad esempio da Romanio nel 1519 nel corso dei lavori nel Duomo di Cremona (V. GHEROLDI, *Una scelta tecnica di Callisto Piazza. Il ciclo di San Rocco a Dovera e le pratiche di pittura su scialbo nel 1545*, in "Insula Fulcheria", XXVII, 1997, p. 105).
  12. THEOPHILUS, *De diversis artibus*, lib. I, cap. XV, *De mixtura vestimentorum in muro*, dove si osserva "addito ei [all'ocra] modico calcis propter fulgorem" (ed. C.R. DODWEL, London, 1961, p. 13).
  13. Su questa tendenza tecnica, e sui suoi sviluppi negli anni venti del Cinquecento, v. V. GHEROLDI, *Finiture murali di Paolo da Caylina il Giovane. Tre note tecniche sull'Adorazione di Cristo Eucaristico del Coro delle Monache di Santa Giulia a Brescia*, in "Museo Bresciano", 5, 1995, pp. 47-62. Per le date dei dipinti di Boccaccio Boccaccino, di Gianfrancesco Bembo e di Altobello Melone del Duomo di Cremona, v. A. BALLARIN, *La Salomé del Romanino. Corso di lezioni sulla giovinezza del pittore bresciano*, Università degli Studi di Ferrara, 1970-1971, pp. 65-70 e p. 68; cfr. inoltre F. FRANGI in M. GREGORI (a c. di), *Pittura a Cremona da Romanico al Settecento*, Milano, 1990, schede p. 254 e p. 256. Cfr. da ultimo: M. MARUBBI, *Le "Storie del Testamento Nuovo": cronaca di un cantiere*, in A. TOMEI (a c. di), *La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, Cinisello Balsamo, 2001, pp. 85-161. Sulla cronologia e la trasformazione della tecnica di pittura murale a tratteggio, v. V. GHEROLDI, *Romanino. Un percorso ravvicinato*, in F.M., XII, dicembre 1993, pp. 15-43. Nel terzo decennio si osserva un progressivo abbandono del tratteggio a favore della pittura a calce. Questa tendenza tecnica caratterizzerà la produzione anticlassica del quarto decennio: VV. GHEROLDI, *Painting "a calce" and "sprezzatura" in the 1530's: A technical context for Dosso*, in L. CIAMMITTI e O. OSTROW (a c. di), *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles, The Getty Research Institute Publications, 1998, pp. 112-139.